



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Visiones apocalípticas y postapocalípticas en cuatro ejemplos de pintura mural a lo largo de cinco siglos

Autor: Mantilla Osornio, Adolfo Felipe

Forma sugerida de citar: Mantilla, A. F. (2023). Visiones apocalípticas y postapocalípticas en cuatro ejemplos de pintura mural a lo largo de cinco siglos. *Cuadernos Americanos*, 3(185), 103-128.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XXXVII, Núm. 185, (julio-septiembre de 2023).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Visiones apocalípticas y postapocalípticas en cuatro ejemplos de pintura mural a lo largo de cinco siglos

Por *Adolfo Felipe* MANTILLA OSORNIO*

*I. Un esbozo historiográfico
de la pintura mural en México*

EN UN TEXTO PUBLICADO EN 1921, en la revista *Vida Americana* de Barcelona, David Alfaro Siqueiros subrayaba la necesidad de asimilar los componentes culturales propios de las poblaciones mexicanas que sobrevivieron a los procesos de conquista y colonización, para crear con ello un auténtico arte mexicano.¹ Ese mismo año, dada la necesidad de crear una nueva expresión pictórica, la pintura mural en México habría de ser objeto de una transformación que daría a la cultura visual moderna una nueva dimensión; materializada con la realización de los primeros murales, comisionados por el entonces secretario de Educación José Vasconcelos.

Apenas unos años después las condiciones para la emergencia de una pintura mural que sintetizara las aspiraciones modernas parecían estar dadas, pues poco después de realizadas las primeras obras ya gozaban de una importante recepción en publicaciones como *Forma y Mexican Folkways*. En otros trabajos publicados, las primeras obras murales creadas durante los años veinte del siglo pasado eran referidas ya como un eslabón en la tradición artística mexicana, tal y como fue el caso del libro *Ídolos tras los altares* (1929) de Anita Brenner o, más tarde, en los *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo* (1937), integrados en la serie de arte mexicano dedicada al muralismo y conformada por once

* Docente e investigador de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México; e-mail: <adolfomantilla@enah.edu.mx>.

¹ David Alfaro Siqueiros, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana. Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia* (Barcelona), núm. 1 (mayo de 1921), pp. 2-3, en Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. A digital Archive and publications project at the Museum of Fine Arts, Houston.

volúmenes.² De este modo se establecía ya un primer referente historiográfico del movimiento muralista mexicano moderno, proyecto que a lo largo de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo xx parece haber entrado a una fase culminante; no sólo porque durante este periodo se realizó un importante porcentaje de las obras más representativas, sino también porque fueron publicados una gran cantidad de estudios monográficos sobre los artistas posteriormente considerados los principales representantes del movimiento.

Paradójicamente, en forma simultánea durante este periodo el muralismo parece haber experimentado una fase de crisis, incluso a contracorriente de su persistente presencia dentro del aparato de propaganda del Estado.³ No obstante, al margen de su presunto desvanecimiento, el trabajo historiográfico continuó produciendo marcos explicativos de dicho fenómeno; muestra de lo anterior es el volumen de Jean Charlot publicado en 1985, donde es elaborada una aproximación a las raíces indígenas, coloniales y populares de la pintura mural, en un intento por rastrear sus antecedentes en la antigua Academia de San Carlos, así como el surgimiento de una concepción del arte nacional, para luego registrar los lugares, artistas y obras principales en el periodo 1920-1925.⁴ Finalmente, la llamada regionalización del muralismo moderno, o el denominado muralismo periférico, fue consignada y explicada como consecuencia del centralismo que definió la estructura geopolítica del país en aquellos años, aspecto que le habría dado una particular relevancia al perfil geográfico del muralismo.⁵

A pesar de los diversos intentos, desde 1921, para crear un registro historiográfico de la pintura mural, el primer trabajo de catalogación ocurrió en 1967 con la publicación de *Der Mensch in Flammen, Mexikanische Wandmalerei von den Anfängen bis*

² Véase Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo” (1982), en Martha Fernández y Margarito Sandoval, comps., *Una visión del arte y de la historia*, México, IIE-UNAM, 2000 (Col. *Estudios y fuentes del arte en México*, núm. v), pp. 199-213.

³ Jorge Alberto Manrique, “La crisis del muralismo” (1982), en *ibid.*, pp. 215-221.

⁴ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985.

⁵ Jorge Alberto Manrique, “El fin de una aventura artística (el muralismo ‘pagano’, un caso de regionalización)” (1992), en Fernández y Sandoval, comps., *Una visión del arte y de la historia* [n. 2], pp. 223-229.

zur *Gegenwart*, que en 1970 fuera editado en español con el título *El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México*.⁶ Estructurado en tres partes, en la primera el volumen se enfoca en un registro superficial de la pintura mural mesoamericana, particularmente en las obras creadas en Teotihuacán y Bonampak. En la segunda parte, se traza una línea que contempla ejemplos producidos después del establecimiento de las tradiciones pictóricas europeas durante el siglo *xvi* y hasta la primera década del siglo *xx*, donde se registran algunas de las pinturas que fueron elaboradas para formar parte de los complejos arquitectónicos de las órdenes religiosas establecidas en distintas regiones del territorio nacional, como Hidalgo, Puebla, Michoacán. Por último, el libro registra una vasta lista de obras creadas tras la Revolución Mexicana y hasta finales de la década de los sesenta, luego de la creación del *Mural efímero* en 1968.⁷

Apenas dos años después, en 1972, fue publicado otro libro titulado *Inventario del muralismo mexicano*. El documento recopila un importante número de datos y registra obras creadas a lo largo de los veintiséis siglos previos a la producción de la pintura mural moderna a partir de 1921-1922 y hasta finales de la década de los sesenta. En el primer capítulo se elabora una revisión desde los murales prehispánicos hasta los creados en el siglo *xix*; en el segundo, se registra el movimiento muralista desde 1905 hasta 1969; en el tercero, se hace un inventario de las técnicas utilizadas; el cuarto está dedicado al diagnóstico del estado de conservación del patrimonio mural; finalmente, en el capítulo quinto se traza un panorama estadístico del muralismo y se consigna la producción anual desde 1905 hasta principios de 1969, incluidos nombres de artistas y temáticas trabajadas en las obras.⁸

A pesar de que las publicaciones mencionadas sentaron un precedente para el desarrollo del amplio y diversificado trabajo de investigación-registro de la pintura mural en México realizada a lo largo de los años siguientes, las investigaciones posteriores se

⁶ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970.

⁷ *Ibid.*

⁸ Orlando S. Suárez, *Inventario del muralismo mexicano: siglo *vii* a. de C.*, México, UNAM, 1972.

diversificaron en múltiples líneas de análisis. Una de ellas fue la que desarrolló un mecanismo explicativo de integración de la pintura mural dentro de un enfoque de larga duración, y que toma como referente el estudio del muralismo mesoamericano. Dicho enfoque produjo en 1995 el primer volumen derivado del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, coordinado desde su creación por Beatriz de la Fuente,⁹ y que continúa activo con el objetivo de registrar la vasta producción pictórica mesoamericana. Por otra parte, en 1998 comenzó un trabajo de recopilación del muralismo a través de la publicación periódica *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* que produjo catorce números y un número especial en 2015.¹⁰ También desde la última década del siglo xx un grupo de investigadores, coordinado por Ida Rodríguez Prampolini, se dio a la tarea de registrar y estudiar la producción mural de 1920 a 1940, a partir de un enfoque múltiple. El proyecto, que partió de la información compilada en el libro *Inventario del muralismo mexicano* (1972), antes mencionado, fue complementando la información existente hasta derivar en la publicación de *Muralismo mexicano: 1920-1940*, compuesta por tres volúmenes y publicada en 2012.¹¹ El primero de ellos está dedicado a estudios que abordan temas específicos, y es completado por otros dos concebidos como un catálogo razonado, donde se consignan cerca de ciento cincuenta proyectos a lo largo de diecinueve años, elaborados por más de sesenta artistas, comenzando con las cinco obras fechadas en 1921.¹² Sin embargo, a pesar de los múltiples esfuerzos realizados a lo largo de las décadas recientes y los nuevos acercamientos al muralismo mexicano,¹³ su catalogación parece seguir siendo un asunto en proceso, no solamente por la aparente dispersión que define al amplio número de trabajos publicados a lo largo de las décadas anteriores, también por la profunda problemática que han

⁹ Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México I: Teotihuacán*, México, IIE-UNAM, 1995, 3 tomos.

¹⁰ *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* (IIE-UNAM), núms. 1-14 (2010-2015).

¹¹ Ida Rodríguez Prampolini, coord., *Muralismo mexicano 1920-1940*, México, Universidad Veracruzana/FCE/INBA/Conaculta, 2012 (Col. *Tezontle*), 3 vols.

¹² *Ibid.*

¹³ Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano: mito y esclarecimiento*, México, FCE, 2018.

enfrentado los investigadores con respecto a la consolidación de un catálogo razonado integral y unificado del fenómeno.¹⁴

Tomando como punto de partida este esbozo historiográfico, a lo largo de las siguientes páginas se intentará elaborar una aproximación a la pintura mural mediante la exploración de cuatro obras creadas a lo largo de más de cinco siglos, con la intención de señalar sus distintas dimensiones espaciotemporales pero también sus afinidades. En primer lugar se hará referencia al grupo de pinturas realizadas por Juan Gerson (siglo XVI) al interior de un templo franciscano en Tecamachalco, Puebla, para luego explorar el trabajo de José Clemente Orozco (1883-1949) en el Templo Jesús Nazareno en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Posteriormente se hará una articulación de las dos anteriores con la obra de Rafael Cauduro (1950-2022) realizada en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN), para concluir con un trabajo realizado recientemente por Edgar *Saner* Flores (n. 1982) en la Julius-Springer-Schule en la ciudad de Heidelberg, Alemania. A través de estos cuatro ejemplos parece posible registrar, por un lado, la dimensión heterocrónica y heterotópica de la pintura mural mexicana, así como su tránsito a través de diversos cronotopos, desde el siglo XVI hasta la actualidad, más allá de los postulados establecidos en 1921.

II. El Libro de la Revelación y sus figuraciones en el imaginario de Juan Gerson

PARECE un hecho que la conciencia occidental moderna se ancló en la concepción del tiempo referida en el Apocalipsis, donde se proyecta una idea de tiempo lineal determinada por un principio y un fin únicos. Expresada en la escatología cristiana, aquella concepción apuntaba hacia la inminencia de un fin del mundo. De ahí que la divulgación del relato contenido en el Apocalipsis permitiera, en cada uno de los contextos de su recepción, una interpretación particular de lo que se esperaba en el futuro, teniendo como precedente dicho relato. Algunos de los ejemplos de la fuerte presencia

¹⁴ Leticia López Orozco, “Problemática de la catalogación del muralismo mexicano”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* (IIE-UNAM), núm. 14 (marzo de 2011), pp. 20-38.

de los temas apocalípticos en la Nueva España son las pinturas conservadas en el techo del sotocoro de una iglesia conventual en Tecamachalco, Puebla, o los diversos trabajos en relieve que decoraron muchas capillas que daban a los atrios y mostraban a las poblaciones de origen amerindio un Cristo que vendría al final de los tiempos.¹⁵ El complejo pictórico que se conserva en una iglesia conventual en Tecamachalco, Puebla, está conformado por siete escenas tomadas del Antiguo Testamento que se vinculan con el Apocalipsis para configurar un programa iconográfico que tensa representaciones del bien y del mal. Presuntamente realizadas en 1562, estas pinturas fueron elaboradas por un indio principal llamado Juan Gerson (imágenes 1, 2 y 3) quien mediante su trabajo

Imagen 1



Juan Gerson, Iglesia Franciscana de Tecamachalco, Puebla (1562). Fotografía de Daniellerandi-Own work, CC BY-SA 3.0, en DE: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29890918>>.

¹⁵ Antonio Rubial, “El Apocalipsis en Nueva España: los cambios de una tradición milenaria”, en Adriana Álvarez Sánchez, coord., *Conocimiento y cultura: estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, Mexico, UNAM/Eon, 2016 (Col. *Miradas del Centauro*), pp. 19-58.

Imagen 2



Juan Gerson, Iglesia Franciscana de Tecamachalco, Puebla (1562). Fotografía de Danielllerandi-Own work, CC BY-SA 3.0, en DE: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29890918>>.

parece registrar la existencia de una conciencia apocalíptica anclada ya en la experiencia indígena novohispana. En consecuencia, el conjunto pictórico evidencia el transplante de las narrativas escatológicas de origen judeocristiano en las conciencias de las poblaciones americanas.

Hasta aquí, el análisis de los imaginarios apocalípticos supone identificar elementos que funcionan en la estructura narrativa de

Imagen 3



Juan Gerson, Iglesia Franciscana de Tecamachalco, Puebla (1562). Fotografía de Danielllerandi-Own work, CC BY-SA 3.0, en DE: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29890918>>.

estos relatos como catalizadores para la creación de una visión-imagen-realidad cuyo objetivo principal sería provocar en sus receptores una compleja experiencia que presupone un punto de inflexión. Desde este enfoque, la principal función instrumental del relato apocalíptico parece apuntar hacia la elaboración de un dispositivo capaz de detonar un mecanismo experiencial, determinado por la articulación crisis-catarsis, mediante la creación de una fórmula narrativa establecida por la revelación de un evento que de manera inminente ocurrirá en un tiempo futuro predeterminado. Al colocar como referente central esta particularidad del relato apocalíptico parece viable explorar estructuras poéticas y retóricas

específicas con la intención de identificar los mecanismos que hacen posible yuxtaponer e incluso entrelazar universos simbólicos recursivos.¹⁶ En especial el *Libro de la Revelación* parece responder a una particular configuración narrativa que busca emplear el modelo apocalíptico para producir una visión determinada por un posicionamiento político concreto en relación con las estructuras de poder del contexto en el que fue creado.¹⁷ Al tener como punto de partida la presunta experiencia de Juan durante su estancia en la isla mediterránea de Patmos, el relato parece estar dirigido a las comunidades del Asia Menor, seguidoras de Jesús, con la intención de promover la transformación de los sistemas políticos de la época y con ello crear una nueva estructura en las relaciones de poder en aquel contexto político-social.¹⁸

Así, al mirar hacia las narrativas apocalípticas en la historia de Occidente, parece posible explorar las diversas, pero afines, concepciones del mundo y su puesta en crisis. Al examinar los aspectos de este imaginario es posible identificar también diferentes relatos que a su vez derivan en un espectro que proporciona un amplio panorama,¹⁹ que no sólo abarca el desarrollo del pensamiento apocalíptico en las mentalidades medievales y renacentistas,²⁰ también incluye la fascinación de los judíos y sus descendientes cristianos por las revelaciones del destino del mundo y de la humanidad, así como los imaginarios escatológicos sobre la conquista de América y las principales narrativas ancladas en los imaginarios de corte milenarista.²¹ En consecuencia, estudiar los procesos que dieron origen a las narrativas apocalípticas en el mundo antiguo y

¹⁶ Adela Yarbro Collins, *Crisis and catharsis: the power of the Apocalypse*, Philadelphia, Westminster, 1984.

¹⁷ Richard Bauckham, *Climax of prophecy: studies on the Book of Revelation* (1993), Edimburgo, Bloomsbury Publishing, 1998.

¹⁸ David L. Barr, *Tales of the end: a narrative commentary on the Book of Revelation*, Santa Rosa, California, Polebridge Press, 1998.

¹⁹ Bernard McGinn, John J. Collins y Stephen J. Stein, eds., *The Encyclopedia of Apocalypticism*, 3. *Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 1998.

²⁰ Marjorie Ethel Reeves, *The prophetic sense of history in Medieval and Renaissance Europe*, Londres, Routledge, 1999 (Col. *Studies*, núm. 660).

²¹ Eugen Weber, *Apocalypses: prophecies, cults, and millennial beliefs through the ages*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press, 2000.

sus trayectorias hasta la Edad Moderna,²² en conjunto con la resonancia de estos relatos en gran cantidad de imaginarios actuales, permite rastrear la manera en la que estas narrativas encuentran correspondencias moduladas por los lenguajes, las técnicas y los diversos medios de creación visual contemporánea.²³ De tal manera, al analizar los principios rectores de los imaginarios occidentales es posible encontrar en el relato apocalíptico un género literario, así como un discurso histórico y un tropo artístico que se transforman según las características particulares de la cultura y de la sociedad en que transitan. Por ello, explorar los aspectos sociales y culturales que han determinado los imaginarios apocalípticos desde el periodo premoderno, y registrar sus variantes en diversos contextos, permite dimensionar el gran efecto de las narrativas que presuponen experiencias reveladoras.²⁴

No obstante, es necesario subrayar que una dimensión fundamental de la cultura que conduce a los imaginarios apocalípticos tiene como referente principal al fenómeno de la imagen, donde es posible explorar la manera en la que relatos como el del Juicio Final han sido narrados a través de múltiples representaciones realizadas por artistas en el norte de Europa durante el siglo xvi, y que permiten hoy explorar las diversas dimensiones de tal imaginario.²⁵ Sin duda la identificación de ciertas características de los sistemas escatológicos —registrados en diversos medios portadores de imágenes— ha hecho de varios ejemplos cristianos de los periodos medieval y renacentista un particular referente para analizar concepciones sobre la finalidad última de las cosas dentro de esos imaginarios.²⁶ Es así como las trayectorias de la imagen apocalíptica han sido trazadas a través de su ramificación en representaciones creadas a lo largo de casi dos mil años, que evocan las particulares visiones de artistas que formaron parte de la cultura occidental, y

²² Bernard McGinn, John J. Collins y Stephen J. Stein, eds., *The continuum history of apocalypticism*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2003.

²³ John Walliss y Kenneth G.C. Newport, *The end all around US: apocalyptic texts and popular culture*, Londres, Routledge, 2013.

²⁴ Michael A. Ryan, ed., *A companion to the premodern apocalypse*, Leiden/Boston, Brill, 2016.

²⁵ Craig Harbison, *The last judgement in sixteenth century Europe: a study of the relation between art and the Reformation*, Nueva York, Garland Publishing, 1976.

²⁶ Heidi J. Hornik, “Eschatology in fine art”, en Jerry L. Walls, ed., *The Oxford Handbook of Eschatology*, Oxford University Press, 2008, pp. 629-654.

artistas *outsiders* del siglo xx.²⁷ De este modo las imágenes apocalípticas han transitado los sistemas ideológicos y políticos y se han hospedado en las representaciones e interpretaciones tanto de ilustradores de libros medievales como en artistas gráficos de la Reforma, e incluso en cineastas de los siglos xx y xxi.²⁸

*III. Las figuraciones apocalípticas
de José Clemente Orozco
en el Templo de Jesús Nazareno
en la Ciudad de México*

DESPUÉS de haber rastreado los principios generales del pensamiento escatológico en Occidente parece quedar expuesta la manera en la que las conciencias apocalípticas de tradición judeocristiana encuentran un nuevo ámbito de inoculación en los imaginarios modernos donde éstas se secularizan al operar como elemento central de la filosofía de la historia moderna. Allí el orden del tiempo y el orden escatológico del mundo parecen funcionar de manera recursiva, al implicar la emergencia de la revelación como mecanismo fundamental de la emancipación.²⁹ Lo anterior deriva —particularmente en el caso de la filosofía de la religión de Georg W.F. Hegel— en una suerte de teología política implícita.³⁰ Incluso hay quien ha planteado que, en su conjunto, el pensamiento filosófico moderno, desde Immanuel Kant, ha dado un giro apocalíptico rastreable de manera específica en el pensamiento escatológico contenido en las obras de Hegel y Karl Marx.³¹

Por otro lado, las narrativas milenaristas parecen haber sido fundamentales en la producción de las estructuras semánticas a través de las cuales los acontecimientos han sido referidos al

²⁷ Nancy Grubb, *Revelations: art of the Apocalypse*, Nueva York, Abbeville Press, 1997.

²⁸ Natasha O’Hear y Anthony O’Hear, *Picturing the Apocalypse: the Book of Revelation in the arts over two millennia*, Nueva York, Oxford University Press, 2017.

²⁹ Jacob Taubes, *Occidental eschatology* (1947), David Ratmoko, trad., Stanford, CA, Stanford University Press, 2009.

³⁰ Thomas Lynch, *Apocalyptic political theology: Hegel, Taubes y Malabou*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2019 (Col. *Political theologies*, núm. 3).

³¹ Jacques Derrida, “Of an apocalyptic tone recently adopted in philosophy”, *Oxford Literary Review* (Edinburgh University Press), vol. 6, núm. 2 (1984), pp. 3-37.

interior de las culturas perfiladas por la modernidad,³² sobre todo porque influyeron en los procesos que determinaron las distintas visiones del mundo en la Antigüedad y derivaron en fundamentos de las visiones del futuro en la modernidad.³³ De ahí que explorar los complejos imaginarios milenaristas desde una perspectiva amplia permite establecer la existencia de mecanismos en común y hace posible estudiar las tradiciones religiosas con la intención de lograr una visión transcultural del pensamiento milenarista,³⁴ sin dejar de lado sus diferentes expresiones mediadas a través de visiones artísticas y científicas del mundo a lo largo de tres mil años.³⁵ Uno de los ejemplos que parecen mostrar la manera en la que estas narrativas transitan por contextos culturales es el modo en que los grupos evangélicos conservadores a principios de la Guerra Fría fueron precursores de la Nueva Derecha Cristiana de la década de 1980, al crear y promover una interpretación de carácter apocalíptico *ad hoc*, pero que estaba arraigada en su escatología.³⁶ Así, las variedades de la retórica milenaria, desde sus formas más antiguas hasta la actualidad, parecen ser componentes de una gran variedad de sistemas escatológicos.³⁷ En este punto es importante subrayar que, aunque el término *milenarismo* tiene su referencia principal en la tradición cristiana, es una categoría que se utiliza para estudiar expresiones religiosas en diversas culturas y tradiciones religiosas, desde las del Oriente Próximo antiguo hasta los movimientos apocalípticos.³⁸

Particularmente al examinar los imaginarios en torno a la idea del Juicio Final, en articulación con las múltiples visiones apocalípticas, es posible rastrear sus transformaciones y comparar sus

³² Ruth H. Bloch, *Visionary republic: millennial themes in American thought 1756-1800*, Nueva York, Cambridge University Press, 1985.

³³ Cohn Norman, *Cosmos, chaos and the world to come: the ancient roots of apocalyptic faith* (1947), New Haven, CT, Yale University Press, 2001.

³⁴ Stephen D. O'Leary y Glen S. McGhee, eds., *War in heaven/heaven on earth: theories of the apocalyptic*, Londres, Routledge, 2005.

³⁵ Cathy Gutiérrez y Hillel Schwartz, eds., *The end that does: art, science and millennial accomplishment*, Londres, Routledge, 2005.

³⁶ Ángela M. Lahr, *Millennial dreams and apocalyptic nightmares: the Cold War origins of political evangelicalism*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

³⁷ Richard Landes, *Heaven on earth: the varieties of the millennial experience*, Nueva York, Oxford University Press, 2011.

³⁸ Catherine Wessinger, ed., *The Oxford Handbook of Millennialism*, Nueva York, Oxford University Press, 2016.

funciones en contextos religiosos y seculares, y al mismo tiempo registrar sus itinerarios en diferentes ámbitos. De esta manera es posible analizar como parte de un amplio y complejo imaginario transcultural a las tradiciones proféticas premilenarias, las profecías asociadas a las visiones de la Virgen María, las ideas seculares sobre el Apocalipsis nuclear, y la transformación de la profecía apocalíptica tras la Guerra Fría, en conjunto con las ideas apocalípticas emergentes asociadas a los Ovnis y los extraterrestres.³⁹ De modo semejante la retórica postapocalíptica que se identifica en las secuelas del Holocausto, los postapocalipsis estadounidenses y la gran cantidad de imaginarios en torno a lo que ocurre después de un acontecimiento concebido como definitivo, permiten explorar los componentes elementales de un vasto fenómeno narrativo expresado a través de representaciones diversas.⁴⁰

Al considerar los aspectos referidos en los párrafos anteriores es posible encontrar en un trabajo que José Clemente Orozco realizó en el Templo de Jesús Nazareno, en la Ciudad de México, una de las más interesantes expresiones de los imaginarios apocalípticos creados en la cultura visual mexicana de finales de la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, no es ésta la única razón pertinente para referirla en este contexto, lo es también porque la obra *Apocalipsis*, pintada entre 1942 y 1944, tal vez fue un derivado de la comisión que Orozco recibió del entonces presidente Lázaro Cárdenas: aparentemente Orozco fue comisionado en 1940 por la entonces Dirección de Bienes Nacionales para realizar un fresco en el recién construido edificio de la Suprema Corte de Justicia, pero tras la sucesión presidencial las autoridades del nuevo gobierno decidieron modificar el acuerdo para que el fresco fuera concluido en una iglesia ubicada a unas cuantas calles de ahí, el Templo de Jesús Nazareno. Dadas las circunstancias, el artista decidió recuperar el relato apocalíptico contenido en el *Libro de la Revelación* para elaborar una narrativa *ad hoc* al contexto contemporáneo en aquel momento. En el complejo pictórico una deidad está rodeada por personajes alados, que funcionan como elementos para desarrollar la narrativa y generan un emplazamiento visual plagado de

³⁹ Daniel Wojcik, *The end of the world as we know it*, Nueva York, NYU Press, 1999.

⁴⁰ James Berger, *After the end: representations of post-apocalypse*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1999.

Imagen 4



Templo de Jesús Nazareno en el Centro Histórico de la Ciudad de México (siglos xvii-xviii). Fotografía del archivo bajo la licencia Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 3.0.

referencias a la muerte, la desgracia, el sufrimiento y los horrores que revela un mundo destruido o completamente deteriorado (imágenes 4 y 5).⁴¹

El caso referido parece corroborar el supuesto de que las narrativas e imaginarios apocalípticos creados en contextos tempranos han encontrado en la cultura contemporánea correlatos diversos, donde se proyectan otras dimensiones del presunto conflicto entre el bien y el mal, es decir las formas en las que el relato apocalíptico funciona como referente para aproximarse a los distintos mecanismos de control contenidos en las prácticas culturales.⁴² De ahí que al examinar las variantes de las narrativas apocalípticas en la

⁴¹ Raquel Tibol, “Orozco: en vez de la Conquista el Apocalipsis”, *Proceso* (México), núm. 1843 (1° de marzo de 2012), pp. 1-17.

⁴² Brenda E. Brasher y Lee Quinby, eds., *Gender and apocalyptic desire: millennialism and society*, Londres, Routledge, 2006.

Imagen 5



Templo de Jesús Nazareno en el Centro Histórico de la Ciudad de México (siglos xvii-xviii). Este archivo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Genérica de Atribución/Compartir-Igual 3.0.

Edad Media, la Reforma, las revoluciones seculares de los siglos xix y xx y en la actualidad, sea posible rastrear las diversas trayectorias de sus tropos. En consecuencia, también es posible explorar en la dimensión escatológica un amplio abanico de creencias, acontecimientos y procesos sociales centrados en las disyuntivas culturales relacionadas con las visiones del colapso del “mundo”,

característica que al parecer posibilita su articulación con diversos procesos y tiempos sociales, además de asimilarse a diferentes concepciones del tiempo.⁴³

Sería posible concluir aquí que el Apocalipsis y el fin del mundo son narrativas que han tenido un lugar central en los imaginarios bíblicos, teológicos y populares de la Antigüedad, la Edad Media y la Primera Modernidad, y que han atravesado la matriz occidental desde sus orígenes hasta la actualidad.⁴⁴ En consecuencia es posible plantear que las narrativas de orden apocalíptico permiten estudiar las contenciones y desarrollos actuales de los llamados riesgos existenciales. Explorar el modo en que dichas narrativas enmarcan y dan sentido a las crisis contemporáneas, seculares y científicas, hace posible una articulación entre las teorías de la identidad y de la representación, para registrar relatos de tradición apocalíptica en imaginarios que intentan responder a las crisis contemporáneas.⁴⁵ Por ejemplo los medios de comunicación y su discurso contemporáneo, las profecías y las prácticas en torno a las visiones del final de los tiempos parecen estar en sintonía con las narrativas teológicas, filosóficas, políticas e históricas, identificadas desde el arte profético de la Edad Media hasta la teología política actual, donde es posible identificar la presencia de algún relato apocalíptico que, en cualquiera de sus expresiones, contiene como referencia central la visión de un mundo puesto en crisis.⁴⁶

IV. La visión posapocalíptica de Rafael Cauduro en la Suprema Corte de Justicia de la Nación

EL artista mexicano Rafael Cauduro se caracterizaba por crear piezas derivadas de una sistemática experimentación técnica y plástica,

⁴³ John R. Hall, *Apocalypse: from antiquity to the empire of modernity*, Cambridge, Polity Press, 2009.

⁴⁴ Eric Knibbs, Jessica A. Boon y Erica Gelser, eds., *The end of the world in medieval thought and spirituality*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019; Bernard McGinn, John J. Collins y Stephen Stein, eds., *The Encyclopedia of Apocalypticism*, 1. *The origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2000.

⁴⁵ Hauke Riesch, *Apocalyptic narratives: science, risk and prophecy*, Londres, Routledge, 2021.

⁴⁶ Louis M. Berger, Hajo Raupach y Alexander Schnickmann, eds., *Leben am Ende der Zeiten: Wissen, Praktiken und Zeitvorstellungen der Apokalypse*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2021.

producto del análisis y la investigación permanente de los temas que abordaba en cada una de sus obras. De modo casi obsesivo, la pintura de Cauduro extraía elementos de la realidad inmediata que, modulados a través de diversos recursos poéticos, permitían su articulación con múltiples imaginarios. Uno de los imaginarios de donde Cauduro extrae relatos para detonar su proceso creativo, es el que se ancla en revelaciones consignadas en ciertas narrativas producidas por la tradición judeocristiana, particularmente los pasajes recuperados del Antiguo Testamento en que se registran algunas de las dimensiones escatológicas de esta matriz religiosa. Su interés por las revelaciones le permite desarrollar dispositivos visuales en los que se reconfiguran los márgenes de la *realidad* con la intención de establecer una interfaz con el contexto social y político inmediato. En sus obras los personajes operan en un orden simbólico ambivalente que coloca en un mismo plano visual dimensiones que parecen afirmar de manera axiomática una realidad revelada desde *un lugar* trascendental. Es así como la obra de Cauduro está marcada por la búsqueda y registro de realidades que ocurren simultáneamente en ámbitos diversos, y que en algunos casos devienen en imágenes simbólicamente referidas como revelaciones consumadas; así ocurre en el caso de su experimentación con el relato sobre la extinción de Sodoma y Gomorra, que desde 1985 le permitió crear visiones protagonizadas por hermosos y perversos ángeles que llevan a cabo los relatos apocalípticos de Abraham.

El Apocalipsis de Abraham es presuntamente una de las primeras narraciones apocalípticas documentadas dentro de la tradición judía. Creado probablemente hacia finales del siglo I o II d.C., el relato se centra en las revelaciones experimentadas por Abraham, en las que le es comunicado el destino de sus descendientes. El esquema narrativo que delinea la revelación ayuda a establecer las coordenadas interpretativas en las que se ubica el relato, particularmente en los capítulos donde es posible encontrar una descripción escatológica detallada del fin de los tiempos y del comienzo de una época fundada en la justicia. Ahí se hace referencia al comienzo de la nueva era que habrá de comenzar tras el Juicio de Dios sobre los pueblos paganos, y después que diez plagas hubiesen caído sobre

los seres de la tierra.⁴⁷ Particularmente relevante para los imaginarios apocalípticos en la tradición judeocristiana, el Apocalipsis de Abraham que se ha conservado en la antigua literatura eslava es uno de los documentos que permiten registrar el establecimiento de un patrón narrativo basado en un modelo discursivo que, en este caso, utiliza al personaje de Abraham como vehículo para la divulgación de un evento visualizado antes de su realización, lo que da pie para marcar un sistema temporal determinado por un principio escatológico engendrado como correlato de su contexto político-religioso.⁴⁸

En 1995 —diez años después de que recuperara por primera vez el relato sobre la extinción de los pueblos de Sodoma y Gomorra para integrarlo a su poética del deterioro del espíritu de la humanidad—, Cauduro regresó a esa narrativa para yuxtaponer de un modo diferente la figura ejecutora a los efectos de la extinción revelada y, como ocurre en la gran mayoría de los casos, la imagen contenida en la obra emerge de registros fotográficos que él trabajaba *ex profeso* para la producción de los efectos del lenguaje apocalíptico del relato. En *Ángel de Sodoma y Gomorra* (1995) retoma la narración sobre la extinción revelada, pero en este caso consigue una nueva visión que registra de manera condensada el acontecimiento. Un año después, en 1996, trabaja nuevamente con el mismo relato, pero en este caso, a diferencia de los dos anteriores, decide integrar los fragmentos donde se describe la manera en la que Yahvé habría hecho llover desde los cielos azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra para destruir ambas ciudades, el valle y todos los seres que los habitaban.

En 2006, Cauduro recibió una invitación para elaborar una obra mural en un espacio dentro del edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. *La historia de la justicia en México* (2008-2010) no solamente desdibuja la idea de que el muralismo se reduce a una expresión del nacionalismo como ideología de Estado, también parece reafirmar los principios de un arte dialéctico-subversivo y

⁴⁷ George Herbert Box, *The Apocalypse of Abraham*, editado con una traducción del texto eslavo y las notas, Londres, Macmillan, 1918.

⁴⁸ Basil Lourié, “Propitiatorium in the Apocalypse of Abraham”, en *id.* y Andrei Orlov, eds., *The Old Testament apocrypha in the Slavonic tradition: continuity and diversity*, Tubinga, Mohr Siebeck, 2011 (Col. *Texts and studies in ancient Judaism*, núm. 140).

de paso consigue desvincularse de las fórmulas retóricas que se habían enquistado en las décadas anteriores, para producir un espacio imaginario derivado de un realismo que opera como vehículo para registrar dimensiones estético-políticas de orden trascendental.⁴⁹ Particularmente en la parte superior Cauduro construye una escena organizada de tal manera que figuras angelicales atestiguan un violento acto de represión. A través de los tres grandes ventanales la escena se ilumina y construye una atmósfera apocalíptica donde se registra una tensión entre el bien y el mal. La última secuencia narrativa condensa el relato sobre un mundo abandonado, donde una multitud es subyugada por la fuerza represora del Estado. Corona la escena un ángel alado con rostro femenino que produce un poderoso efecto poético dada su posición. ¿Acaso el ángel es la figura que determina si la escena el Juicio Final opera de manera invertida? (imágenes 6 y 7).

En el caso de *La historia de la justicia en México* es necesario identificar la manera en que Cauduro entrelaza varios relatos, articulados por la ausencia de la justicia, figura central en toda retórica sobre el mundo, entendido como sistema de poder. Homicidios, violaciones, secuestros, actos de represión, violencia y una multiplicidad de expresiones de impunidad se establecen como referentes de un mundo que parece estar en un punto crítico. La mecánica elíptica del programa iconográfico presupone un itinerario por múltiples dimensiones de las cosas que lo conforman. En la parte superior, imágenes de ángeles “justicieros” testifican los actos ejecutados por los represores en una revelación que da por sentada la visión de un mundo donde el triunfo de la justicia se presupone como el *axis mundi* de la humanidad. Aunque en el imaginario occidental una parte importante de las narraciones apocalípticas ocurren al interior de la tradición judeocristiana, su emplazamiento hacia otros horizontes discursivos permitió la emergencia de modulaciones del Juicio Final en los diferentes sistemas culturales.

Las piezas del artista mexicano Cauduro referidas en este trabajo permiten rastrear la manera en que él encuentra, en los relatos de orden apocalíptico, elementos que le permiten aproximarse a

⁴⁹ Alberto Híjar, “Del realismo Cauduro”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* (IIE-UNAM), núms. 15-16 (junio de 2015), pp. 582-598.

Imagen 6



Rafael Cauduro, *La historia de la justicia en México* (2008-2010), mural dentro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Fotografía de Mercedes Sierra Kehoe.

Imagen 7



Edgar Saner Flores. Mural en la Julius-Springer-Schule, en la ciudad de Heidelberg, Alemania (2022). Fotografía de Adolfo Mantilla Osornio.

su realidad inmediata al reconfigurarlos mediante diversos recursos poéticos. En general, esas narraciones describen hechos que suponen cambios radicales en las condiciones de vida, revelados a través de agentes que funcionan como dispositivos simbólicos que

develan el verdadero significado y destino del mundo predicado. En un acontecimiento de tal naturaleza, las fuerzas destructivas operan de manera protagónica al alterar el estado de cosas. Por tanto, como entidad imaginaria, el Apocalipsis posibilita la emergencia de una visión de la naturaleza y del lugar del hombre en ella, así como de los puntos de crisis que ocurren en medio del colapso. De tal manera el mural *La historia de la justicia en México* puede ser referido aquí como una exploración de los relatos apocalípticos que conforman parte de los imaginarios contemporáneos sobre la realidad, y encuentra su referente central en la idea del deterioro, que permite a Cauduro revelar una visión del mundo anclada en una concepción postapocalíptica.

Como se ha podido mostrar hasta ahora, la reiterada presencia de relatos que hacen referencia a una nueva catástrofe que augura la extinción de, si no toda, una gran parte de la humanidad, parece dar cuenta de la permanencia y diversidad de narraciones que revelan las figuras elementales del imaginario apocalíptico desde la Antigüedad hasta nuestros días. Muestran que la predicción es una forma cultural, incluso dentro de la ciencia, que opera en ciertos casos en el ámbito de la conjetura.⁵⁰ Por ello es que desde la perspectiva de la función retórica, la escatología apocalíptica toma con frecuencia las nociones de *tiempo*, *maldad* y *autoridad* como referentes y las desarrolla en un marco dramático y argumentativo que es parte de la interpretación profética en el discurso escatológico-apocalíptico.⁵¹ Por otro lado, el registro de un particular lenguaje y las formaciones ideológicas que lo sustentan, permiten encontrar en las narrativas de corte apocalíptico un particular despliegue discursivo con funciones específicas en torno a la semantización de la experiencia escatológica, como presuntamente ocurrió también en el contexto de la empresa colonial.⁵²

⁵⁰ Walter J. Karplus, *The heavens are falling: the scientific prediction of catastrophes in our time*, Boston, MA, Springer, 1992.

⁵¹ Stephen D. O'Leary, *Arguing the Apocalypse: a theory of millennial rhetoric*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1994.

⁵² Djelal Kadir, *Columbus and the ends of the earth: Europe's prophetic rhetoric as conquering ideology*, Berkeley, University of California Press, 1992.

IV. *El Libro XII del Códice Florentino
y las visiones posapocalípticas
en la obra mural de Edgar Saner Flores
en la ciudad de Heidelberg*

REALIZADA por Edgar Saner Flores en la ciudad de Heidelberg, Alemania, la obra mural *Visiones postapocalípticas del Libro XII* (2022) propone un nuevo ejercicio de vinculación entre la lengua y la imagen apocalíptica, con el objetivo de lograr una aproximación contemporánea a las cosmovisiones, mitos e historias implicadas en estos relatos, con énfasis en diversas dimensiones cosmo históricas y cosmopolíticas.

En muchas narrativas de tradición nahua, el vocablo *tetzahuil* suele ser empleado para referir ciertos hechos que presuponen alteraciones en el curso de la dinámica vital de los individuos y la colectividad, lo que genera experiencias de crisis. En general, el término *tetzahuil* parece referir un suceso o secuencia de sucesos que irrumpen en el orden del mundo para comunicar mensajes que con frecuencia adquieren cierta implicación con el futuro. Aunque en algunos casos se refieren a acontecimientos relativamente ordinarios, también se relacionan con enfermedades o decesos que podrían afectar a individuos, familias o a un grupo determinado. En otros casos, estos sucesos eran identificados con fenómenos de mayores dimensiones, con desastres de gran magnitud, como la destrucción de ciudades enteras y la muerte de sus habitantes, tal como registran los relatos recopilados en el llamado *Códice Florentino* y en la obra conocida como *Historia general de las cosas de la Nueva España*.⁵³ Particularmente en el Libro XII que trata de la Conquista, en el Libro V sobre los agüeros y pronósticos, y en el Libro III donde se hace referencia a la caída de Tula, es posible registrar referencias a acontecimientos que fueron entendidos como mensajes del porvenir.⁵⁴

⁵³ Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, ed. facsimilar, México, AGN/Giunti Barbera, 1979, 3 tomos; y del mismo, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1540-1585), Juan Carlos Temprano, ed., Madrid, Dastin, 2001 (Col. *Crónicas de América*), 2 vols.

⁵⁴ Sahagún, *Códice Florentino* [n. 53].

En el caso del mural *Visiones postapocalípticas del Libro XII* se registra otro modo de referir las conciencias de orden escatológico que han conformado los imaginarios en la tradición mexicana. Casi de manera inversa, respecto de la obra de Juan Gerson, el mural de Saner recupera narrativas de tradición nahua para dar sentido a la experiencia contemporánea y al mismo tiempo se vincula con la manera en que José Clemente Orozco y Rafael Cauduro logran integrar en sus poéticas formas de figurar eventos de dimensiones apocalípticas.

Apenas un año antes de que en México la pintura mural moderna encontrara su nivel paroxístico con el *Mural efímero* (1968), en París se hablaba de un tiempo de la simultaneidad de los espacios, de su yuxtaposición, de lo cercano y lo lejano, de lo contiguo, así como de lo disperso. Una época en la que la experiencia del mundo podría ser menos la de un tiempo lineal que se desarrolla históricamente que la de una red que conecta realidades entrecruzadas, donde sería posible registrar una gran variedad de espacios delimitados por múltiples relaciones de proximidad entre puntos o elementos, pero de tal manera que neutralizaban, suspendían o perturbaban el conjunto de relaciones que los distinguía. Según este enfoque, además de las utopías, que presuponen un lugar no real, existían las denominadas heterotopías, entendidas como sistemas cortes en el tiempo, que tendrían la capacidad de yuxtaponer muchos espacios en una misma experiencia. Así, las heterotopías y las heterocronías podrían organizar y ordenar múltiples realidades de forma relativamente compleja.⁵⁵

Menos de diez años después, desde una óptica distinta, la manera en que la articulación entre tiempo y espacio opera en la literatura fue explorada mediante la noción de *cronotopo*, misma que suponía la conexión de relaciones espaciotemporales asimiladas artísticamente en las narrativas literarias, en las que se enlazan y desenlazan los nodos argumentales, y donde se genera el ámbito principal para emergencia de las representaciones, lo

⁵⁵ Michel Foucault, “Des espaces autres”, conferencia presentada en el Cercle d’Études Architecturales, el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité* (Groupe Moniteur), núm. 5 (octubre de 1984), pp. 46-49; cito por Michel Foucault, “De los espacios otros”, Pablo Blitstein y Tadeo Lima, trads.; Michel Foucault, “Of other spaces”, Jay Miskowicz, trad., *Diacritics* (The Johns Hopkins University Press), vol. 16, núm. 1 (primavera de 1986), pp. 22-27.

que permite la posibilidad de construir imágenes de los acontecimientos narrados. Desde esta perspectiva el cronotopo de la obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y a su vez el cronotopo del mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante la producción como en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción. Incluso puede hablarse de un cronotopo creador en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra. El término *cronotopo*, utilizado en la teoría literaria, presuponía expresar básicamente el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, es decir, sustentar una categoría elemental a través de la cual son afectados la forma y el contenido de las narrativas literarias, sin dejar de subrayar que tanto la ciencia como la literatura y el arte se relacionan igualmente con los elementos semánticos que, como tales, no se supeditan a determinaciones temporales y espaciales (estáticas). Así, todo fenómeno es interpretado de alguna manera en la esfera de la existencia espaciotemporal, y esa interpretación incluye también en sí el momento de la valoración. De ahí que esas significaciones habrán de incorporarse a nuestra experiencia subjetiva y colectiva, determinada por algún tipo de expresión espaciotemporal, es decir, un pensamiento.⁵⁶

Recientemente, un tercer punto de vista, producido desde otro régimen epistemológico, argumenta que explorar el fenómeno de las imágenes implica una confrontación, susceptible de enlazar varias experiencias en las que la conciencia del tiempo es pensable sólo a través de su complejidad, pues ellas son dispositivos dinámicos y heterogéneos que no permanecen estables. Transforman la propia experiencia y entran en relación con otros objetos, lo que trae consigo la posibilidad de reasignación de significados.⁵⁷ Afirmar que las imágenes, como entidades portadoras de algún relato sobre el mundo, son uno de los principales componentes de la cultura, permite asumir la relevancia de la dimensión visual

⁵⁶ Mijaíl M. Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica”, en *id.*, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra Cremallé, trads., Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

para el estudio del fenómeno humano,⁵⁸ ya que es al interior de la dimensión humana que emergen como nodos que conectan las múltiples experiencias subjetivas con el espacio social y se vinculan con las experiencias almacenadas en la memoria. No obstante, la cuestión también encuentra una dimensión epistemológica fundamental al explorar los medios y procedimientos a través de los cuales surgen, ya que su principal cualidad es su incorporeidad, pues toda imagen requiere siempre de un medio a través del cual realizarse. Es decir, aunque siempre parecen tener un carácter individual, ellas son resultado de un fenómeno colectivo, y los medios son siempre portadores o anfitriones. Ellos son, digamos, espacios que albergan las imágenes potenciales que surgen durante el acto de percepción/animación realizado por los individuos y los grupos humanos quienes, a su vez, se distinguen unos de otros por sus imágenes. Por ello las imágenes del mundo exterior sólo existen en potencia y, por lo tanto, requieren ser entrelazadas con las de la memoria individual y colectiva que se derivan de las experiencias culturalmente moduladas. En este sentido, la percepción individual conlleva siempre la existencia de un cuerpo colectivo que coadyuva en la conformación de las culturas, entendidas como el efecto de una compleja relación entre los imaginarios, la praxis colectiva y las imágenes personales.⁵⁹

Parece entonces que independientemente de su estatuto epistemológico, es imposible negar la relevancia de las imágenes en la configuración de las realidades humanas, particularmente en situaciones donde los grupos e individuos modulan sus estereotipos, mentalidades, prejuicios, valores, ideas, actitudes y demás referencias imagográficas alojadas en nuestros imaginarios,⁶⁰ y que establecen diversas articulaciones espaciotemporales, como en el caso de las cuatro obras referidas a lo largo del texto. Tal vez ahí se encuentra una de las dimensiones más profundas de la pintura mural creada en el contexto mexicano a lo largo de más de cinco siglos.

⁵⁸ Klaus Sachs-Hombach, *Bildtheorien: anthropologische und kulturelle Grundlagen des visualistic turn*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp/Taschenbuch Wissenschaft, 2009.

⁵⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Gonzalo María Vélez Espinoza, trad., Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 13-107.

⁶⁰ Gustav Siebenmann, "Methodisches zur Bildforschung", en *id.* y Hans-Joachim Koenig, *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, Tubinga, Niemeyer, 1992, pp. 1-17.

RESUMEN

Aproximación a la pintura mural mediante la exploración de cuatro obras creadas a lo largo de más de cinco siglos, para examinar sus distintas dimensiones espaciotemporales y sus afinidades. Se hace referencia al grupo de pinturas realizadas por Juan Gerson (siglo XVI) al interior de un templo franciscano en Tecamachalco, Puebla; al trabajo de José Clemente Orozco (1883-1949) en el Templo Jesús Nazareno en el Centro Histórico de la Ciudad de México; a la obra de Rafael Cauduro (1950-2022) en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN), para concluir con un trabajo realizado recientemente por Edgar *Saner* Flores (n. 1982) en la Julius-Springer-Schule en la ciudad de Heidelberg, Alemania. A través de estos cuatro ejemplos se destaca la persistente presencia de la pintura mural mexicana desde el siglo XVI hasta la actualidad, así como la complejidad con la que las narrativas de orden escatológico han modulado la experiencia visual al interior de un ámbito transespacial y transtemporal.

Palabras clave: imaginarios apocalípticos, escatología, cultura visual.

ABSTRACT

The author approaches mural painting by exploring the space-temporal dimensions and affinities of four works painted throughout more than five centuries. Reference is made to the painting series made by Juan Gerson (in the 16th century) in a Franciscan temple in Tecamachalco, Puebla; the work by José Clemente Orozco (1883-1949) in the Jesús Nazareno Temple in Mexico City's historical center; the work made by Rafael Cauduro (1950-2022) at Mexico's Supreme Court of Justice and, lastly, a recently-made work by Edgar *Saner* Flores (born in 1982) at the Julius-Springer-Schule in Heidelberg, Germany. With these four examples, the persistent presence of Mexican mural painting is highlighted since the 16th century to the present day, together with the complexity of the different narratives of eschatological nature that have been used to adjust the visual experience within a transpatial and transtemporal realm.

Key words: apocalyptic imaginaries, eschatology, visual culture.